

UNA SERIE DEL PINTOR SEVILLANO ANDRÉS PÉREZ (1669-1727) EN LA PARROQUIA DE PUERTO SERRANO

POR ANA ARANDA BERNAL Y FERNANDO QUILES

Se trata sobre una serie inédita, de la vida de la Virgen, pintada por el sevillano Andrés Pérez a principios del siglo XVIII.

This work show an unknown group of paintings about the Virgen Mary's life, done by Andrés Pérez, in the beginning of the XVIIIth century.

Lo grande y lo pequeño, la generalidad y el detalle, todo ello tiene cabida en la creación de Andrés Pérez, un peculiar pintor sevillano, cuyo ciclo vital oscila entre 1669 y 1727. A medida que se completa su trayectoria artística adquiere mayor relevancia dentro del grupo de artífices que se forma en la segunda mitad del XVII, pero que vive la madurez creativa en el siglo siguiente. Como muchos de sus compañeros de taller, guardó fidelidad a los modelos de la plenitud barroca, reproduciéndolos sin planteamientos de índole conceptual ni consideraciones de carácter evolutivo. Coincidió en ello con una clientela acomodaticia y reticente a los cambios formales. Pérez llegó a las puertas del *Lustro Real* (1729-1734), un episodio histórico en el que se produce la apertura de la escuela de pintura sevillana hacia las novedades foráneas. Sólo un hecho de semejante resonancia podría abrir los ojos de los pintores sevillanos a otras realidades.

Se puede hablar de tradición y modernidad desde nuestra perspectiva, desde la posición de quienes han conocido la sucesión de etapas históricas y cambios en las formas de representar y de entender el arte. Del mismo modo que es difícil comprender esa polaridad entre quienes se ha extinguido la energía que movía al cambio, a la búsqueda de nuevos rumbos para su creación. En el último cuarto del

siglo XVII, como en las siguientes décadas del XVIII, no hay lugar para elucubrar sobre lo que se hace mal y bien en el arte, ni siquiera para cuestionarse la validez de los modelos que se repiten, pero es que tampoco se plantea la bondad de un sistema creativo, en el que no hay lugar para discernir entre original y copia.

El uso de la estampa es una práctica muy común en los talleres sevillanos¹. Y en el caso de Andrés Pérez es un procedimiento tan habitual como poco selectivo. No discrimina en la adopción de los modelos, barajando obras de origen francés, algunas tan remotas en el tiempo como el *Juicio Final* de Jean Cousin, con otras de procedencia flamenca.

Sin duda, había aprendido con su maestro a trabajar siguiendo esos patrones. Supuestamente fue su padre, Francisco Pérez de Pineda, quien le enseñó los rudimentos del arte, entre otras cosas el modo de acopiar modelos. Él mismo mostrará esa rendida actitud, con los cuadros que pintó para la iglesia de San Lorenzo, del que se conserva *el Triunfo de la Eucaristía*, una copia literal del cartón pintado por Rubens para las Descalzas Reales². En realidad no está demostrado que Pérez de Pineda fuera el maestro de Pérez, una circunstancia poco menos que dudosa ante la difícil relación habida entre ambos³. Ante la falta de adscripción a un taller concreto cabe valorar el sello de escuela, síntesis de la tradición local con el aporte flamenco. En línea con la corriente valdesiana se encuentran sus elaboradas puestas en escenas, en las que los personajes actúan en un medio artificial creado con la sucesión bastidores decorados con arquitecturas. Son las maneras expresivas asimismo de Matías de Arteaga e incluso de Ignacio de Rís.

Las piezas más notables de la producción de Pérez son los dos lienzos del museo de Bellas Artes de Sevilla, que pueden proceder de la primitiva iglesia de San Nicolás, de la que salieron con la reconstrucción de la segunda mitad del XVIII. Las fuentes aluden a dos cuadros de tema eucarístico, que podrían ser los episodios de *la presentación de Melquisedec ante Abraham* y *David con los panes de la propiciación*. Ambos con orientación contrapuesta, dispuesta evidentemente para colgar de paredes opuestas o afrontadas. En ambos cuadros aparecen descritas dos historias en la que participan, aparte de los protagonistas, dos ejércitos que cubren el espacio que dejan vacíos las amplias arquitecturas. Se trata de puestas en escenas muy dramáticas, inspiradas sin duda en el teatro. Unidos ambos cuadros por las formaciones militares, quedaría constituida con las arquitecturas que se van cerrando hasta un punto de fuga. Con personajes actuando, cada uno en su papel. Llamativas son las poses de los soldados del primer plano, unos de espaldas, otros afrontando al espectador y otros en posiciones diversas⁴.

1. NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*.

2. QUILES, F. y CANO, I., *Bernardo Germán Lorente y la pintura sevillana de su tiempo*, en prensa.

3. *Ibidem*.

4. Otras obras en: VALVIDIESO, E., *Pintura barroca sevillana* (Sevilla, 2003) 490-495.

En el cuadro de David aparece un alabardero en primera línea, bajo la escena del encuentro, de gran barroquismo. Los detalles decorativos se desprenden del carácter accesorio, dada la maestría con que Pérez los ejecuta. Las cartelas, los detalles escultóricos marginales y sobre todo los jarrones, que aparece con regularidad en las pinturas del maestro: he ahí los dos cántaros situados al pie de Abraham. La jarra antigua con relieves tomados del mundo grecorromano, que volveremos a ver en la pintura de Lucas Valdés, probablemente está tomada de ilustraciones de libros⁵.

En esta línea hay que reseñar algo que llega a ser notable en el cuadro de Melquisedec: las numerosas escenas secundarias que se distribuyen a lo ancho del cuadro. Una magnífica arquitectura fingida amplía el cuadro dentro del edificio principal, a cuya sombra se produce el hecho principal o la ventana abierta a la que se asoma un curioso observador.

En el desaparecido conjunto de Santa Lucía volvió a guiarse por los mismos parámetros creativos, aunque, dada la dimensión de las tres pinturas, ahorra detalles. En la *Santa Cena* describe un fondo escénico de gran amplitud, que desarrolla en un estrecho marco. Con parecida decoración menuda de roleos a las que se aprecian en las obras arriba mencionadas. En la lámpara que ilumina la escena sacramental se nota el gusto del artista por el detalle, extremo éste que también se aprecia en la jarra situada al pie de la escena. Curiosamente el mismo objeto que lleva en la mano Achimelec en otro de los cuadros. En los personajes principales pone todo su cuidado el pintor, con gran precisión en la descripción de los vestuarios. En algunos aspectos parece mejorar el cuadro del Museo de Bellas Artes. Poco más podemos añadir al tercero de los lienzos, que describe la *Recogida del Maná*.

El que lo accesorio se convierta en principal da carta de naturaleza a esta pintura. Fruto de este espíritu son las magníficas guiraldas, en las que las flores aparecen descritas con mayor calidad que los temas figurativos que supuestamente constituyen el motivo principal. En el cuadro de la *Sagrada Familia* del Museo de Bellas Artes de Córdoba son de gran preciosismo los bouquets de flores y se impone por su potencia el marco de *rollwerks*.

El subgénero de la guirnalda, tan del gusto de los pintores nórdicos, con abundantes series firmadas incluso por dos pintores, que suelen repartirse la tarea. Conocíamos la dedicación de Juan José del Carpio a ella. Pero será Pérez el que le dé nivel al tema.

De todo ello hace acopio Pérez para componer la serie que queremos dar a conocer, que se encuentra en la iglesia parroquial de Puerto Serrano (Cádiz), que está formada por siete cuadros. Es incompleta, puesto que faltaría hasta formar la docena de lienzos. Los temas son *los Desposorios, la Anunciación, la Visitación,*

5. Que puede estar inspirado en cualquiera de las imágenes grabadas en circulación, insertas en libros como el de Giovanni Battista Ferrari, 1584-1655. *Flora: ouero, Cvltvra di fiori del Roma*. Facciotti: 1638, grabados abiertos por la romana Anna Maria Variana.

la Natividad, la Adoración de los Magos y la Presentación en el Templo. La serie había permanecido almacenada en la propia iglesia hasta que fue recuperada para disfrute de los visitantes, siendo sometida entonces a una profunda restauración que ha refrescado sus colores, descubriéndonos una magnífica conjunción de luz y brillos, que muestran a su autor como uno de los más vigorosos pintores del barroco sevillano⁶.

Dos de los cuadros presentan las heridas del maltrato, pese a la intervención moderna. En aquéllos en los que se ha podido rescatar los colores originales, podemos disfrutar de una extraordinaria gama cromática, que hace de ellos obras de gran preciosismo. Ello unido a la abundancia de referencias visuales, en las multiplicidad de arquitecturas y de personajes, hacen de la pintura de Pérez la quintaesencia del barroco tardío y la mejor expresión de la escuela sevillana en ese tiempo.

En *los Desposorios* llama poderosamente la atención la arquitectura, un templo rematado en una gran cabecera, pero abierto por los laterales hacia un espacio urbano reducido por distintas arquitecturas monumentales. Curiosamente el altar está presidido por una estructura que podría ser de plata, que recuerda el monumento de San Fernando o el viso coronado antecedente, del altar del Corpus, ambos en la Catedral. En la arquitectura juega la capacidad inventiva del artista, que utilizando probablemente modelos grabados, efectúa variaciones. El edificio de doble torre recuerda a los que aparecen en los cuadros del Museo, uno de ello por la estructuración arquitectónica, el otro por el pareado. Pero hay más el basamento de las columnas se decoran de parecido modo a uno de los citados antecedentes. Por la manera de organizar las figuras y disponerlas en el interior de un templo, podría hacer pensar en la influencia de Matías de Arteaga y también en la de Valdés Leal. Son opciones válidas que orientarían sobre la formación del artista.

Vuelven a aparecer las marcas de autor en *la presentación de la Virgen en el templo*, como son las columnas decoradas por guirnaldas que cuelgan de los capiteles; también la organización espacial, con el juego de formas construidas y ámbitos abiertos. Y sobre todo el magnífico jarrón de flores del primer plano, que se impone visualmente, aun cuando no tenga más sentido que el puramente decorativo. Algo parecido ocurre en *la Visitación*, de compleja estructura, al utilizar como soporte de la escena un puentecillo, con unas escaleras de acceso y un pasillo que se quiebra para entrar en la casa de Zacarías y de Isabel. Y nuevamente la rúbrica del autor, el cestillo de exuberantes flores que eleva hasta hacer bien visible un ángel. Al desarrollarse el episodio bíblico en un ambiente natural, los tonos azules cobran fuerza y se imponen. En este sentido, las calidades cromáticas de la serie permiten separarla de otras de similar contenido y cronología, como las firmadas por Matías de Arteaga, en las que prevalece una gama terrosa. En cuanto

6. En este punto queremos agradecer al párroco, don José Luis Calvo Vicente, su generosa colaboración, permitiéndonos el examen detenido de los cuadros.

a las florestas decorativas en jarrones tienes abundantes antecedentes. Mitelli las usa en sus grabados y luego aparece en la pintura mural⁷.

La Anunciación es uno de los episodios más teatrales, con un rompimiento de gloria que desborda el espacio real como puesta en escena. El grupo de ángeles que juegan con el jarrón abunda en la particular concepción artística de Pérez.

El cortejo de los Reyes Magos, en el cuadro de *la Epifanía*, es amplio y abigarrado. En esa libre versión de Rubens el artista ocupa la mitad derecha del cuadro en describir un paje con el caballo, en una licencia habitual en su pintura, con el personaje en una posición inestable y de espaldas al espectador. Aunque detalles tienen la categoría de invariantes en la pintura de Pérez, inspirados tal vez en la estampa. Es posible que tuviera o conociera la obra de Tácito de *Batavorum cum romanis bellum*, edición ilustrada con estampas de Antonio Tempesta grabadas por Otto van Veen⁸. Puesto que la lámina titulada *Cerialis Insulam batavorum* parece estar en la base de los grupos romanos organizados en torno a las pinturas de tema eucarístico guardados en el museo.

La Natividad es igualmente muy rubeniana, con detalles que recuerdan al joven Murillo.

De la contemplación de este conjunto no podemos menos de estimar al autor como uno de los importantes epígonos del gran barroco sevillano.

7. R. I 15 CCC/142-143, GIUSEPPE MARIA MITELLI, [*Allegorie della gioventù e della vecchiaia*] [Bologna, seconda metà XVII sec.(s.d.)] - Calcografie: Giuseppe Maria Mitelli

8. Amberes, 1612. Hay una edición moderna de la Universidad de Valencia, del año 2000.



Figura 1.



Figura 2.

Figura 3.





Figura 4.